



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Doświadczenie kobiece : odrzucona w dramatach Antoniny Grzegorzewskiej

**Author:** Aneta Głowacka

**Citation style:** Głowacka Aneta. (2014). Doświadczenie kobiece : odrzucona w dramatach Antoniny Grzegorzewskiej. W: B. Popczyk-Szczęsna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 321-333). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Aneta Głowacka

## Doświadczenie kobiece Odrzucona w dramatach Antoniny Grzegorzewskiej

### 1.

Świat dramatów Antoniny Grzegorzewskiej zaludniają przede wszystkim kobiety, ich doświadczenia, emocje, lęki i frustracje. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie ma w nich postaci męskich. Mężczyźni, owszem, występują, ale zwykle jako negatywny punkt odniesienia dla kobiecych doświadczeń. Grzegorzewska obsadza ich w różnych stereotypowych rolach, które oscylują między typem mężczyzny twardego i słabego, żaden z nich nie spełnia jednak kobiecych oczekiwań. Ponieważ autorka silnie zaznacza kobiecą perspektywę, wspólną cechą tych mężczyzn jest nieobecność przede wszystkim w sferze prywatnej kobiet. Są nieobecni jako byli kochankowie (*Zapnij się, ze skrótami*) czy mężowie i ojcowie zaangażowani w sprawy państwa i toczącej się wojny — jak Agamemnon, bohater *Ifigenii*. Bywają narcystycznie skoncentrowani na sobie, swojej karierze i zaspokajaniu własnych pragnień, jak Premier ze sztuki *Z całym szacunkiem dla kobiety* albo słabi i przegrani jak porzucony przez żonę Menelaos (*Ifigenia*), lub też niezainteresowani budowaniem intymnych i emocjonalnych relacji z kobietami ze względu na orientację seksualną — jak Achilles (*Ifigenia*). Znikają również z przestrzeni życiowej kobiet jako ich autorytety, jak na przykład reżyser, ceniony przez aktorkę mistrz ze sztuki *Martwe*. Dramatopisarka deklaruje zresztą, że jest „feministką o konserwatywnych poglądach z jednej strony i uzależnieniem od mężczyzn z drugiej”, co w jej wypadku oznacza „silne poczucie przynależności do płci kobiecej, z całym jej losem, biologią, dramatami i siłą”, ale również „wszystkie kobiece

lęki”, frustracje i złość na mężczyzn, które — jak sama mówi — stają się fundamentem jej twórczości<sup>1</sup>.

Trudno odczytywać utwory Antoniny Grzegorzewskiej jako autobiograficzne, w tekstach zawarta jest również perspektywa uniwersalna, chociaż i według klucza autobiograficznego interpretowano spektakl *On. Drugi Powrót Odysa* (Teatr Narodowy w Warszawie, 2005) w reżyserii ojca artystki Jerzego Grzegorzewskiego, w którym znalazł się napisany przez Grzegorzewską monolog *On*. Tekst wypowiediany przez Jerzego Radziwiłowicza był logoreą artysty dotkniętego nałogiem alkoholowym. Piotr Gruszczyński w recenzji ze spektaklu zauważył, że „żywiół poetycki bardzo dobrego tekstu Antoniny Grzegorzewskiej zdaje się być jedyną drogą dającą sposobność dotarcia do niechcianej egzystencji jej ojca, artysty”<sup>2</sup>. Sama autorka, pytana o autobiografizm swojej sztuki, nie zaprzecza, jakkolwiek protestuje przeciwko szukaniu w jej twórczości prostych powinowactw z realnym życiem, i zastrzega, że jest to autobiografizm zakamuflowany<sup>3</sup>. Oznacza to, że nie tyle przekłada na literaturę losy swoje i rodziny, ile udostępnia wybranym postaciom własne doświadczenia, przemyślenia, czasami podszywając się pod którąś z bohaterek: „W Ifigenii widzę siebie jako Helenę i rozliczam kosze, które sama w życiu dałam, krzywdy, które wyrządziłam. Postać Menelaosa jest w rezultacie projekcją wyrzutów sumienia Heleny, moich wyrzutów”<sup>4</sup>. Kolejne pisane przez nią dramaty w pewnym sensie towarzyszą poszczególnym etapom jej życia, pozwalają je podsumować i zamknąć. „*Migrenę* pisałam jako świeżo upieczona matka. To też było rozliczenie, bo pławiłam się w inności perspektywy, z której patrzę na Helenę, szczęśliwa, że jest to inna perspektywa niż optyka własnego doświadczenia, raczej perspektywa wyostrzonej empatii”<sup>5</sup>. Taki rozliczeniowy charakter miał również utwór *On*, o którym mówiła, że jest zakończeniem pewnego etapu, jakby końcem dzieciństwa, w którym jeszcze nie zabiera się głosu, a jednocześnie początkiem nowej, dorosłej drogi<sup>6</sup>. W pewnym sensie było to rozliczenie z ojcem-artystą na starcie własnego artystycznego życia.

Piszę o tym nie bez powodu, osobista perspektywa bowiem, również dotycząca własnej płci, jest bardzo ważna w twórczości Grzegorzewskiej. To ona właśnie w pewnym sensie determinuje tematy i zarysowujące się w dramatach damsko-męskie relacje. Przyjmując za Grażyną Borkowską, że pisanie jest

<sup>1</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Gniew to moja katapulta*. Rozmowę przeprowadziła J. JAWORSKA. „Dialog” 2012, nr 1, s. 71.

<sup>2</sup> P. GRUSZCZYŃSKI: *Elementy życia*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 12. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/10243.html> (dostęp: 11.05.2012).

<sup>3</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Jestem pisarką katastroficzną*. Rozmowę przeprowadziła D. MIESZEK. „Teatr” 2010, nr 5.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

płciowe, gdy dochodzi do głosu odśłonięcie seksualności, gdy ujawnia się związek między ciałem a tekstem<sup>7</sup>, nietrudno zauważyć, że kobiece doświadczenie jest wpisane w język dramatów autorki *Migreny*. W prologu do dramatu *Ifigenia* dramatopisarka mówi wprost o cielesnym doświadczeniu tekstu czy też o doświadczeniu ciała przez tekst: „kiedy słowa wypływane są ze śliną, tekst stanowi prawdę i jest wycinkiem chwilowego stanu, w którym mieści się intensywne doświadczenie złości, a te ma się prawo obwieszczać światu bez ogródek”<sup>8</sup>. Tę wypowiedź autorki można podsumować słowami Urszuli Śmietany, która analizując relację ciało — tekst w twórczości kobiet (pisanie ciałem to czołowy postulat *écriture féminine*, związanej z tak zwaną drugą falą feminizmu), zauważa, że „artykulacja treści duchowych dokonuje się przez medium ciała, ono ową ekspresję umożliwia, a więc i sobą naznacza. Słowo jest zatem cielesnie zakorzenione”<sup>9</sup>.

Klitajmestra, bohaterka *Ifigenii*, rozmawiając z córką o powrocie Agamemnona, używa bardzo sensualnych, nasyconych emocjami, agresywnych opisów: „Ojciec przywiezie orderzy dla kariatyd, wbije im medale pod staniki, w białe piersi im wbije, w samo serce, w aortę, w tętnicę, w łono, skrawek nowej ziemi zdobytej przez Greków”<sup>10</sup>. Wie, że rywalizacja o Agamemnona będzie odbywać się na powierzchni ciał innych kobiet. Gdy zrozumie, na czym polegał podstęp męża, który zwałił Ifigenię do Aulidy, by oddać ją w ofierze bogini Artemidzie, na zadany psychiczny ból pierwsze zareaguje ciało, odezwią się dawne blizny somatyczne i symboliczne. Powróci pamięć o zadanej kiedyś krzywdzie, zamordowanym dziecku i gwałcie, z którego poczęła się Ifigenia. Potrzeba ukarania Agamemnona wyartykułuje się w marzeniu o odrąbaniu mu siekierą kończyn, zadaniu cielesnego bólu i pozbawieniu go istotnej w męskim świecie fizycznej sprawności. Grzegorzewska uzasadnia niejako tym fragmentem późniejszą, niezawartą w dramacie, ale znaną z mitologii, zbrodnię Klitajmestry.

Ciało okazuje się depozytariuszem prawdy o człowieku, która ujawnia się w jego emocjonalnych reakcjach. Jest przestrzenią stłumionej kobiecej ekspresji. Nie tylko słowa, ale również sposób ich artykulacji dostarczają wiedzy o wewnętrznym świecie postaci. Rozum zostaje zdystansowany przez cielesność, a racjonalność — przez instynktowne i emocjonalne działanie. W tych rozwiązaniach autorka bliska jest koncepcji Elizabeth Grosz, przedstawicielki korporalnego feminizmu, która ciało uznaje za podstawę kobiecej podmiotowej tożsamości<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Zob. G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2001, s. 76.

<sup>8</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Ifigenia* [Maszynopis dramatu. Tekst udostępniony dzięki uprzejmości Teatru Narodowego w Warszawie, s. 2].

<sup>9</sup> U. ŚMIETANA: *Od écriture féminine do „sometekstu”. Ciało w dyskursie feministycznym*. „Przegląd Filozoficzny” 2003, nr 1(3), s. 154.

<sup>10</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Ifigenia...*, s. 4.

<sup>11</sup> Zob. E. GROSZ: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994.

## 2.

Kobieca perspektywa ujawnia się w dramatach Grzegorzewskiej poprzez somatyczność obrazowania, cielesność i emocjonalność, chociaż nie musi to być jedyny sposób. Równie ważne jest, że autorka większą wagę przywiązuje do postaci kobiecych, którym udziela głosu i wyposaża w silne emocje do wyrażenia własnej sytuacji. Kobiety ujawniają gniew i agresję, które wynikają przede wszystkim z bezsilności, niemożności zmiany sytuacji, która jest dla nich niekorzystna. Mężczyźni wyrażają swoje emocje tylko wtedy, gdy znajdą się w gorszej, jak gdyby kobiecej, pozycji (na przykład zdradzony przez Helenę Menelaos). Język bohaterów jest wówczas nasycony anatomicznymi i fizjologicznymi metaforami i metonimiami. Menelaos w rozmowie z Agamemnonem rozładowuje frustrację, sprowadzając postać swojej niewiernej żony do kawałka mięsa, uprzedmiotawia ją, nazywa „wychodkiem” dla psów i świń. Jako odreagowanie własnego poniżenia sugeruje jej zgwałcenie, mówi o zaschniętej krwi między jej nogami. Równie mocno nasycony cielesną metaforą będzie język Agamemnona, zanim uda mu się wyruszyć z portu. Ten język zmieni się, powróci do lapidarności wojskowej komendy, gdy tylko wiatry zaczną wiać, a Agamemnon jako dowódca odzyska dawny prestiż.

Kobieca optyka jest widoczna w dramatach autorki *Ifigenii* nie tylko w sposobie obrazowania, ale również w metodzie prezentowania postaci i budowania między nimi relacji. Grzegorzewska zwykle oddaje głos kobietom i ich oczami portretuje mężczyzn. Premiera z tekstu *Z całym szacunkiem dla kobiety* poznajemy nie jako polityka, który umiejętnie porusza się w meandrach władzy, ale jako groteskowego błazna, budzącego uśmiech politowania starzejącego się mężczyzn, przekonanego o własnej atrakcyjności i zafiksowanego na punkcie seksualnych kontaktów z kobietami. Premier wpisuje się w model męczyzny, dla którego wykładnikiem pozycji wśród innych mężczyzn są zdolności reprodukcyjne. Pierre Bourdieu pisząc o męskości w kulturze patriarchalnej, zauważa, że jest ona mierzona zdolnościami reprodukcyjnymi: seksualnymi i społecznymi, a także zdolnością do walki i stosowania przemocy. Męskość — zdaniem francuskiego socjologa — „jest pojęciem relacyjnym, skonstruowanym dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości — przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość”, która oznacza również kobiecość odnajdywaną w samym sobie<sup>12</sup>. W przypadku Premiera przejawia się to między innymi infantyлизacją relacji z kobietami i sprowadzeniem ich do roli obiektów seksualnych lub przesunięciem w rejony kobiecości fantazmatycznej. W tym schemacie kobiety mogą odgrywać dwie role: kochanki lub żony. W obu wypadkach podlegają kontroli, zatrzęsnięte w narzuconych kreacjach. Istnieją tylko ze względu na mężczyzn i poprzez odniesienie do nich. Pre-

<sup>12</sup> P. BOURDIEU: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004, s. 85.

mier deklaruje duży szacunek dla żony, jednocześnie zamykając ją w schemacie wyrozumiałej kobiety domowej. Dokonuje „wywyższenia poprzez obniżenie”<sup>13</sup> – jak taki mechanizm nazywa Inga Iwasiów, co oznacza zamknięcie w uwnioślającym schemacie, a z drugiej strony wykluczenie z określonych obszarów rzeczywistego doświadczenia świata. Żona ma być bardziej reprezentacją określonej roli, obrazu, wartości ze wszystkimi przypisanymi jej przez kulturę patriarchalną stereotypowymi funkcjami, aniżeli partnerką mającą swoje oczekiwania i wymagania. Zajmuje ściśle określone miejsce, którego nie można zmienić. Dlatego bohaterka, która występuje w dramacie pod imieniem „Odrzucona” i może być interpretowana jako inkarnacja żony, jest niepożądanym gościem na uroczystościach Premiera, gdzie jednym z punktów programu jest orgia seksualna.

Świat w dramatach Grzegorzewskiej wyraźnie rozpada się zatem na rzeczywistość kobiet i mężczyzn. Domeną kobiet jest przestrzeń prywatna związana z codziennym doświadczeniem, na które składają się powtarzalne epizody i mało znaczące szczegóły, w pewnym sensie zgodnie ze słowami Jolanty Brach-Czajny, która pisała, że podstawę istnienia kobiet stanowi codzienność, koncentracja na drobiazgach, być może wynikająca z poważnego traktowania faktu, jakim jest istnienie<sup>14</sup>. Domeną mężczyzn jest przestrzeń publiczna. Klitajmestra pojawia się zatem w roli gospodyni domowej, matki karmicielki, która smaży naleśniki, robi zakupy i bez większych sukcesów próbuje porozumieć się z córką. Na wieść o zbliżającym się weselu Ifigenii wciela się w rolę typowej mieszczańskiej matki, która z ferworem angażuje się w przygotowanie uroczystości, planuje wydatki i przebieg uroczystości. Bycie żoną wodza oznacza dla Klitajmestry nie tylko podtrzymywanie domowego ogniska, ale również wspieranie Agamemnona w prowadzonej przez niego wojnie, niejako uczestniczenie w niej *per procura*, co oznacza cierpliwe czekanie na męża, wyrozumiałość, okazywanie mu zaufania i wsparcia, podtrzymywanie mitu walecznego ojca, a także tresowanie córki do pełnienia w przyszłości być może podobnej roli.

Codzienna rutyna polegająca na robieniu zakupów, gotowaniu, ścieleniu łóżek i sprzątaniu, a więc czynnościach tradycyjnie przypisywanych kobiecie, jest w pewnym sensie powodem niemego buntu Odrzuconej, bohaterki dramatu *Z całym szacunkiem dla kobiety*. Siła schematu, który nie tylko przesuwają kobiety do sfery prywatnej, ale również proponuje im do wyboru zaledwie dwie role: atrakcyjnej kochanki lub ugodowej gospodyni (w przypadku Klitajmestry to również rola matki), potwierdza się w losie kochanek Premiera. Gdy okazuje się, że przeszkadzają mu w robieniu kariery politycznej albo przestają być dla niego atrakcyjne jako obiekty pożądania, zostają odepchnięte. Alternatywnym wyjściem jest dla nich spełnianie się w innej stereotypowej roli przypisanej kobiecie – opiekunki domu. Kontrapunktem dla krytycznych wypowiedzi Odrzuco-

<sup>13</sup> I. IWASIOŃ: *Gender dla średnio zaawansowanych*. Warszawa 2008, s. 126.

<sup>14</sup> Zob. J. BRACH-CZAJNA: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999, s. 55.

nej są słowa kobiet zainteresowanych podtrzymywaniem istniejącego podziału ról, zadomowionych w wytworzonych przez kulturę patriarchalną schematach. Komentarz autorki, ukryty w wypowiedziach postaci i przebiegu akcji, sugeruje, że jest to droga donikąd. To te kobiety będą zasiłały szeregi odrzuconych, podlegając pojawiającemu się z wiekiem wykluczeniu.

Rewersem przestrzeni prywatnej, wewnętrznej przypisanej kobietom, jest przestrzeń publiczna, która tradycyjnie stanowi pole rywalizacji, a zarazem samorealizacji mężczyzn. W przypadku Agamemnona będzie to wyprawa na Troję, w przypadku Premiera — scena polityczna. Z tej przestrzeni kobiety są wyrugowane, wycofane, ich rola sprowadza się zaledwie do reprezentacji, symbolu, mają swoje określone miejsce w grach społecznych. Bycie kobietą oznacza w ich wypadku unikanie wszystkiego, co może funkcjonować jako oznaka męskości. Helena, której udaje się przedrzeć do przestrzeni publicznej, istnieje w niej zaledwie jako pretekst do prowadzenia wojny. Przez mężczyzn jest zredukowana do symbolu męskiego upokorzenia i związanej z nim chęci odwetu. Jakkolwiek jest jedyną kobietą, która wymyka się poza schemat opierający się na męskiej dominacji i wyznaczający kobiecie funkcje związane z macierzyństwem lub oddaniem mężczyźnie.

Sprowadzenie kobiety do wartości użytkowej, znaku wymiany między mężczyznami albo „narzędzia produkcji i reprodukcji kapitału społecznego i symbolicznego”<sup>15</sup>, w którym jako podmioty nigdy nie biorą udziału, decyduje również o losie Ifigenii. Agamemnonowi łatwiej jest poświęcić córkę niż stracić władzę i autorytet. W zamian za pomoc Artemidy w uruchomieniu floty, a co za tym idzie, w odzyskaniu władzy nad wojskiem i odbudowaniu wizerunku silnego mężczyzny, skazuje córkę na śmierć. Strach przed utratą autorytetu, który potwierdza jego męskość, jest tak silny, że wybór: „Ifigenia we krwi, czy ja wyśmiany, leżący w rynsztoku pomidorów?”<sup>16</sup> nie jest zbyt trudny, tym bardziej że presja społeczna, by wywiązał się z roli wodza, jest bardzo silna. Jak pisze Elizabeth Badinter: „Obsesyjna męskość jest źródłem konfliktów i napięć. Zmusza do noszenia męczącej maski niezachwianej władzy i niezależności”<sup>17</sup>. Okazuje się, że patriarchyat ogranicza nie tylko kobiety, ale okalecza również mężczyzn, zmuszonych do ciągłego udowadniania swojej męskości.

### 3.

Relacje damsko-męskie w dramatach Grzegorzewskiej z jednej strony napiętnowane są duchem radykalnej konfrontacji, wynikającej ze zderzenia

<sup>15</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>16</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Ifigenia...*, s. 17.

<sup>17</sup> E. BADINTER: *XY. Tożsamość mężczyzny*. Przeł. G. PRZEWŁOCKI. Warszawa 1993, s. 123.

dwóch odmiennych systemów wartości i postaw. Z drugiej strony są przeniknięte fantazmatami władzy i zależności. Autorka przygląda się międzyludzkim relacjom z ujednolicającą perspektywy, jaką jest perspektywa międzyludzkiej przemocy, realnej bądź symbolicznej, której źródłem są głównie mężczyźni lub kobiety, które w kulturze patriarchalnej przejmują męskie role (na przykład Helena, która sama decyduje o swoim losie, opuszcza męża, spychając go na pozycję pasywną). Podległość kobiet wobec mężczyzn z jednej strony manifestuje się niezadowoleniem, a nawet złorzeczeniem mężczyznom, czy też nieudolnymi próbami buntu, z drugiej strony oznacza budowanie własnej tożsamości na podstawie męskiego podmiotu. Mężczyźni, co prawda, funkcjonują na obrzeżach świata kobiet, jakkolwiek w rzeczywistości stanowią jego centrum. Poczucie tożsamości, własnej wartości i szczęścia kobiet zależy od pojawiających się w ich zasięgu mężczyzn. Klitajmestra jest przede wszystkim najpierw żoną, a dopiero później kobietą czy matką. Dlatego oczekuje od Ifigenii przede wszystkim szacunku za własne poświęcenie, a jednocześnie próbuje przenieść na nią mechanizmy kontroli, którym sama podlega. Podobnie Medea buduje swoją tożsamość na podstawie relacji z Jazonem, w którym lokuje wszystkie swoje nadzieje i emocje. Zdrada i odejście męża do innej kobiety wywołuje w niej chęć zemsty i lawinę destrukcyjnych zachowań, których finałem jest zamordowanie wspólnych dzieci. Na relacji, najpierw z ojcem, a później z Achillesem, kształtuje swoją tożsamość Ifigenia. Ojciec jest dla niej źródłem norm i znaczeń, w przeciwieństwie do matki, której dar w postaci własnego ciała, cierpienia i poświęcenia związanego z wychowaniem dziecka jest trudny do przyjęcia i odwzajemnienia. Ifigenia odrzuca bowiem model uległej kobiecości reprezentowany przez matkę, a jednocześnie zaniedbuje i lekceważy łączącą je relację. Próba zbudowania więzi z ojcem opartej na partnerstwie nie tylko się nie udaje, ale i nie chroni jej przed powieleniem losu matki. Zostaje odrzucona. Najpierw przez ojca, dla którego staje się kartą przetargową w negocjacjach z Artemidą, a później przez niedoszłego męża geja. Jej tożsamość, budowaną w opozycji do matki, kształtuje seria negacji. Najpierw, gdy dowiaduje się o własnym ślubie, przestaje być nastolatką. Wykorzystana przez ojca jako obiekt wymiany, przestaje być córką. Odrzucona przez Achillesa, nie będzie żoną. Nie spełni się w żadnej z ról programowo przypisanych kobiecie, i wybierze rolę ofiary.

#### 4.

Przemoc w dramatach Grzegorzewskiej wynikająca głównie z dominacji mężczyzn odciska się przede wszystkim na ciałach postaci i jest silnie zseksualizowana. Również język nasycony anatomicznymi i fizjologicznymi metaforami



sugeruje silne zdeterminowanie kondycji bohaterów przez biologię. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni odczuwają własne ciała, żyją wśród ciał, ich dotyku, zapachu i wydzielin. Wojna, w której bierze udział Agamemnon, to według słów Artemidy „permanentny orgazm trupów”. Agamemnon tłumacząc jej konieczność wyprawy na Troję, przywołuje drastyczne obrazy zgwałconych kobiet i „dzieci polanych benzyną i zbryzganych sperma”. W podsumowaniu swojego wywodu używa plastycznego, sugestywnego argumentu: „to oni wyłupili nam oko”. Świat mężczyzn to drastyczne obrazy wojny, przemocy i gwałtu, w których ciało, zwłaszcza ciało kobiece, jest traktowane jak pole bitewne.

Wspominając zdradę Heleny, Menelaos i Agamemnon snują wyobrażenia na temat aktu seksualnego jej i Parysa, tak jakby drobiazgowo rozpamiętywanie porażki, jaką dla Menelaosa jest zdrada i odejście żony (podważające jego męskość), syciło jego potrzebę zemsty. Odkupienie winy Heleny może nastąpić tylko poprzez jej upokorzenie, całkowite podporządkowanie i zawłaszczenie jej ciała: „Helena znowu rozłoży nogi naprzeciw mnie, na podłodze, przy lodówce, w wannie, gdzie zechcę”<sup>18</sup>. Oczywiście, wcześniej musi dojść do jej oczyszczenia, wypatroszenia z innego mężczyzny, a więc również usunięcia rozwijającego się w jej ciele płodu. Zniszczenia jakiegokolwiek obecności innego samca, skoro kobiece ciało jest polem rywalizacji, a zwycięzca może być tylko jeden. Ciało jako obiekt agresji pojawia się głównie w wyobrażeniach bohaterów, którzy zostali skrzywdzeni, a jako drogę zadośćuczynienia wybierają zemstę. Medea myśli o swojej rywalce w kategoriach ciała do unicestwienia. Również Agamemnon, w chwili bezsilności, zanim wiatry zaczną wiać i ruszy na Troję, sprowadza istnienie Parysa do wymiaru biologicznego — do Agambenowskiego nagiego życia, czystej materialności, fizjologii. Mówi o nim jak o mięsie, które można rzucić o ścianę i unicestwić. O poderżnięciu gardła Parysowi, które kojarzy się z zabiciem zwierzęcia, i brutalnym zgwałceniu Heleny („jak rzeźnik”) mówi z kolei Menelaos.

Mężczyźni koncentrują się przede wszystkim na ciałach swoich byłych i przyszłych ofiar — obiektach zemsty. Kobiety — w dużej mierze na własnym ciele i nadawaniu mu odpowiedniego kształtu, skoro bycie kobietą oznacza przede wszystkim „bycie widzianą przez męskie oko lub oko uzbrojone w męskie kategorie”<sup>19</sup>. Kobiety zdają się bez oporu poddawać temu dyktatowi. Dla Ifigenii — nawet jeśli na początku jest zaskoczona wiadomością od ojca, że Achilles poprosił o jej rękę — fakt, że zrobił to, znając ją zaledwie ze zdjęcia, jest powodem do dumy.

We współczesnej kulturze, w której tak dużą wagę przywiązuje się do ciała, z jednej strony jest ono obiektem nieustannej pielęgnacji (Ifigenię martwią pojawiające się na czole pryszcze), z drugiej strony darem, który kobiety przekazują

<sup>18</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Ifigenia...*, s. 6.

<sup>19</sup> P. BOURDIEU: *Męska dominacja...*, s. 117.

mężczyznom. Klitajmestra i Ifigenia, mimo że bezpośrednio nie biorą udziału w wojnie, włączają się w wojenną grę prowadzoną przez Agamemnona, ofiarowując swoją krew żołnierzom ruszającym na front. Ciało jest przedmiotem transakcji, obiektem do skonsumowania. Cechami dystynktywnymi Heleny są jej cielesność i seksualność, których właścicielami czują się mężczyźni. Z ich przekazów trudno wywnioskować cokolwiek na temat inteligencji, osobowości i cech charakteru bohaterki. Premier, bohater sztuki *Z całym szacunkiem dla kobiety*, w rozmowie telefonicznej z inwestorem jako argument zachęcający do inwestowania w swoim kraju wysuwa umiejętności seksualne kobiet, tworząc zaś katalog włoskich atrakcji, oprócz mody, makaronu z pomidorami i sałatki caprese wymienia Monikę Bellucci, seksowną ikonę włoskiej urody. Nic więc dziwnego, że ciało jest obiektem nieustannej troski kobiet, skoro wiadomo, że jest jedyną kartą przetargową w utrzymaniu mężczyzny. „Jak ty wyglądasz, jak się ruszasz/ Kiedyś szalałem na twoim punkcie” — mówi Chór, intensyfikując niepokoje starzejącej się Klitajmestry, a zarazem przedrzeźniając stereotypowe męskie komentarze. Sytuacja Klitajmestry i Medeji, którą mąż opuścił dla młodszej kobiety, w zasadzie odpowiada temu, co pisze Bourdieu, że „Ciągłe bycie podmiotem widzenia skazuje kobiety na doświadczenie permanentnego dystansu między ciałem realnym, w którym są »zakłète«, a idealnym, które próbują osiągnąć. Potrzeba bycia stworzoną przez spojrzenie drugiego powoduje, że kobiece praktyki są stale ukierunkowane na antycypację efektu wywołanego przez własną cielesność — zwłaszcza w odniesieniu do prezentacji ciała”<sup>20</sup>. Jeśli misja utrzymania ciała w idealnej formie się nie udaje i trzeba zaakceptować własne starzenie się, pojawia się niepokój.

Bycie widzianą oznacza przede wszystkim atrakcyjność seksualną, dopasowanie do oczekiwań męskiego oka, modelowanego również przez kulturę masową. Przesunięcie poza kadr widzialności staje się przyczyną wykluczenia. Rodzi niezgodę i bunt, a jednak jest utrwalane przez kolejne pokolenia kobiet. Jak dowodzi bohaterka dramatu *Z całym szacunkiem dla kobiety*: „Oni wysysają to z mlekiem matki. [...] Chowacie przecież antymężów. [...] Matki kretynki matki naiwne do szpiku kości, produkujące miniatury chamów mówiących niekobietom o zbyt grubych kolanach i zbyt wąskich wargach”<sup>21</sup>. Bohaterka tego tekstu, czterdziestoletnia, nieatrakcyjna fizycznie kobieta, jest skazana na samotność i nieobecność w obiegu cielesnego pożądania i zaspokojenia. Odrzucona nie ma miejsca w kulturze opartej na kulcie ciała i młodości, nie czuje się również spełniona. Jak o sobie mówi: „Nikt na mnie nie patrzy. Moje mleko wysycha, nie ma go. Nie założę Rzymu ani innego miasta. Jestem wilczycą bez Romulusa i Remusa. Jestem patronką rozczarowanego i straconego Rzymu”<sup>22</sup>. Kiedy poja-

<sup>20</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>21</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Z całym szacunkiem dla kobiety*. „Dialog” 2012, nr 1, s. 67.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 66.

wia się na scenie, nikt jej nie dostrzega. Jest niewidzialnym ciałem i niesłyszalnym głosem, który nie może przebić się ze swoim komunikatem. Dlatego należy do osób, których życiową strategią jest przegrywanie, ponoszenie porażki, co w pewnym sensie może być realizacją „polityki odmowy”, o której pisze Judith „Jack” Halberstram<sup>23</sup>, określając ją jako sprzeciw wobec wyrosłej na kapitalistycznym gruncie polityki sukcesu. Odmowa Odrzuconej w mniejszym stopniu będzie związana z kapitalizmem (choć kobieta traktowana jak dobro podlega zasadom wolnego rynku), w większym — z bojkotem zasad społecznego współżycia ustalonych przez kulturę patriarchalną.

## 5.

Odrzucona, jako tak nazwana postać, po raz pierwszy pojawia się w dramacie *Z całym szacunkiem dla kobiety*, niemniej jednak różne jej warianty można znaleźć już we wcześniejszych tekstach Grzegorzewskiej, co czyni z niej rodzaj figury. Odrzucenie oznacza w nich przede wszystkim zepchnięcie kobiet przez kulturę patriarchalną na obrzeża życia społecznego, w przestrzenie prywatne, domowe, i zakleszczenie w kilku stereotypowych rolach, które znacząco ograniczają pole ich samorealizacji i uniemożliwiają werbalizację rzeczywistych potrzeb. Bohaterki tych dramatów pozbawione są możliwości działania, wycofane ze sfery publicznej, w której mogą jedynie pełnić rolę atrakcyjnych maskotek. Zostają sprowadzone do ról „matek, żon i kochanek”, a nierzadko również są ośmieszane z racji swojej płci. Ich dyskryminacja ma podwójny charakter. Z jednej strony są zakładniczkami modelu, który w sferze publicznej uprzywilejowuje aktywność mężczyzn, a z drugiej strony są poskramiane przez kulturę promującą określony model piękna. Brak potwierdzenia własnej atrakcyjności ze strony mężczyzn wywołuje w nich lęk i frustrację — jak bowiem pisze Naomi Wolf — w kulturze zdominowanej przez mężczyzn kobieca tożsamość jest uzależniona od zewnętrznej oceny<sup>24</sup>. Nie bez znaczenia jest również rola religii, kształtującej kulturę, która od początku istnienia uprzywilejowuje mężczyzn, kobietom wyznaczając role służalcze. Wytyka to bohaterka dramatu *Z całym szacunkiem dla kobiety*.

Odrzucone w dramatach Grzegorzewskiej tworzą dość liczną armię kobiet samotnych, brzydkich, starych i zdradzanych, które na tyle zostały wyparte z przestrzeni publicznej, że stały się niewidoczne i jako takie nie są brane pod

<sup>23</sup> Zob. J.J. HALBERSTRAM: *The Queer Art Of Failure*. Durham 2011.

<sup>24</sup> N. WOLF: *Mit piękności*. Przeł. B. LIMANOWSKA. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Wstęp i redakcja M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 104.

uwagę również jako ewentualny polityczny elektorat. One same, zamknięte w stereotypowych rolach i wyalienowane z kultury sukcesu, w której sukces kobiety oznacza przede wszystkim atrakcyjność fizyczną, wydają się utkane z tęsknoty i niespełnienia. Ich egzystencja naznaczona jest brakiem, absencją, która powoduje, że chociaż reprezentują różne pokolenia i grupy społeczne, w zasadzie tworzą dość spójną grupę. Pasywne, wycofane ze świata, są bardziej przedmiotami w społecznych grach niż aktywnymi graczami.

Nieodłącznym rysem twórczości Grzegorzewskiej jest zatem związanie sytuacji kobiet z doświadczeniem negatywnym. Autorka porusza się po ich przestrzeniach prywatnych, intymnych, emocjonalnych, sięga do budujących ich egzystencję codziennych doświadczeń, dotyczy tego, co niepopularne, kłopotliwe i niezrozumiałe, spychane na margines zbiorowej (a więc masowej) świadomości. Nie tworzy żadnych nowych programów feministycznych ani utopii, raczej rewiduje utrwalony przez męski świat obraz kobiety i kobiecego ciała. O ile mężczyźni w jej dramatach definiują się poprzez pełnione funkcje publiczne, o tyle kobiety postrzegane są głównie przez pryzmat ról pełnionych w sferze prywatnej, a także poprzez ciała, które są definiowane przez uprzedmiotowiający wzrok mężczyzny. Te ciała bywają więzieniem, gdy nie mieszczą się w estetyce wyrosłej na kulcie młodości, witalności i konsumpcyjnego hedonizmu. Opresja doświadczana ze strony kultury jest w tych dramatach znakiem prawdziwej kobiecości, oznaczającej harmonię z własnym ciałem, zmarszczki i zgodę na upływ czasu. To kobiecość przeciwstawiona kobiecości wykreowanej przez kulturę popularną, zdominowanej przez seksualność.

Gdyby do figury Odrzuconej przyłożyć kategorie Gianniego Vattimo, związane z uprawianym przez niego „słabym myśleniem”, przeciwstawiającym się – jak pisze Andrzej Zawadzki – tradycji myślenia naznaczonego „przemocą”, czyli opartego na mocnych kategoriach, „które uprzywilejowują to, co ogólne, unifikujące, wsparte na niewzruszonych i pewnych fundamentach”<sup>25</sup>, figura stworzona przez Grzegorzewską byłaby realizacją tej strategii. Słabe myślenie uprzywilejowuje ułomność, słabość, brak i niepewność, tworzy alternatywną możliwość dla mocnego dyskursu mającego za podstawę męską dominację. Odrzucona jest przecież kontestatorką obowiązującego męskiego paradygmatu. Bohaterka dramatu *Z całym szacunkiem dla kobiety* jest nie tylko wybrakowana (nie pasuje do wytworzonego przez kulturę modelu), ale również nieobecna (w sferze realnej i symbolicznej – pozostałe postacie jej nie dostrzegają), a jednak przez tę programową nieobecność jest jakby obecna tym bardziej. Jej nieobecność jest rodzajem prowokacji, skazą, rysą. Unika narzuconych przez kulturę porządkujących kategorii i możliwych ról do zagrania. Protestuje przeciwko ograniczającym schematom:

<sup>25</sup> Zob. A. ZAWADZKI: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 60.

Jak rybia ość staje mi ochota na płacz. Narzucić białą chustę i iść na manifestację kobiet, które dobrze się prowadzą, bo nie mają innego wyjścia. Między turystów, w składy woluminów, do Watykanu, do palca Stwórcy, przez który płynie niesprawiedliwość i razi jak prąd. Na całe życie. Pieprzę moją duszę<sup>26</sup>.

Jako wykluczona przez mężczyzn z kręgu kobiet wartych pożądania ma do wyboru przynależność do grona kobiet skrzywdzonych, protestujących przeciwko męskiemu hedonizmowi. Autorka nawiązuje w tym fragmencie do rzeczywistego protestu włoskich kobiet w Mediolanie w 2011 roku przeciwko polityce Berlusconi, legitymizującej włoski szowinizm, który utrwała stereotyp „piękno przed rozumem”. Zgodnie z tą polityką kobiety są uwięzione w dwóch akceptowanych wizerunkach: „veliny” (kuszającej swoimi wdziękami hostessy, wylansowanej przez telewizję Berlusconi) i szczęśliwej gospodyni domowej. Oba wizerunki, promowane przez media, zawężają kobietom możliwości wyboru drogi życiowej. Za ten stan rzeczy, jak sugeruje autorka, odpowiedzialny jest również Kościół katolicki, który od wieków utrwała podległą rolę kobiety. Sytuacja Odrzuconej to sytuacja braku alternatywy. Dotarcie do samej siebie może nastąpić poza rolami wyznaczonymi przez mężczyzn. W podobnej sytuacji jest Ifigenia. Zagubiona w poszukiwaniu własnej tożsamości (każda z ról, które miała jej do zaoferowania kultura, była rozczarowująca), wybiera ołtarz ofiarny. Tym samym uwalnia się od społecznych ról: córki, żony, a w przyszłości pewnie matki i kochanki. Porażka jest realizacją jej polityki odmowy i możliwością dotarcia do samej siebie.

<sup>26</sup> A. GRZEGORZEWSKA: *Z całym szacunkiem...*, s. 67.

Aneta Głowacka

### Feminine Experience The Rejected Woman in Dramas by Antonina Grzegorzewska

#### Summary

The text penetrates to the heart of artistic works by A. Grzegorzewska. A figure constantly recurring in her dramaturgy is that of a rejected woman — pushed to the margins of society into the private space of a house by the patriarchal society, where she is bracketed in several stereotypical roles, e.g. that of a mother, wife and lover, which significantly constrain the space for her fulfillment. Women tend to be ostracized by the society due to their age and appearance in the main. Femininity that reveals itself in wrinkles and the consent for the ephemeral nature of time is juxtaposed with the femininity that has been created by popular culture and dominated by sexuality.

The figure created by Grzegorzewska bears imprints of a philosophy of the so called “weak thinking” put forward by G. Vattimo, which favors disability, weakness, uncertainty and loss —

formulated as an alternative to a discourse based on a strong masculine domination. A woman who does not adhere to standards marked by patriarchal culture, shifts to this weak position which is at the same time that of a protester. Woman's rejection of social roles e.g. that of a daughter, wife, mother, lover may be regarded as weakness and failure. Indeed, it is a failure, and a politics of rejection has become an inherent part of it.

Aneta Głowacka

### **Une expérience féminine Rejetée dans les drames d'Antonina Grzegorzewska**

#### **Résumé**

Le texte concerne la production dramatique d'A. Grzegorzewska. La figure qui revient sans cesse dans cette oeuvre est la Réfusée — une femme repoussée par la culture patriarcale sur les marges de la vie sociale, dans les espaces privés, domestiques, et coincée dans quelques rôles stéréotypés : mère, épouse et amante, qui limitent considérablement son domaine de la réalisation de soi. L'oppression que subissent les femmes est liée avant tout avec l'âge et l'aspect physique. La féminité qui se révèle dans les rides et une acceptation pour l'écoulement du temps est confrontée à une féminité créée par la culture populaire et dominée par la sexualité.

Dans la figure créée par Grzegorzewska on peut voir la réalisation de la philosophie selon la catégorie faible, proposée par G. Vattimo, qui privilégie la fragilité, la faiblesse, le manque et l'incertitude, et forme une possibilité alternative pour un discours fort, basé sur la domination masculine. Une femme qui ne se situe pas dans les normes tracées par la culture patriarcale se déplace sur une position faible qui est en même temps une position contestataire. La démission des rôles sociaux : de fille, de mère, de l'épouse, peut être considérée comme faiblesse et échec. C'est pourtant un échec où s'inscrit la politique du refus.